

CAHIER CHIC DE PAGINA/12 AÑO V Nº 276 16 • 2 • 2003

Mientras Jonathan Franzen trataba de explicar por qué la literatura debe ser divertida, Rodrigo Fresán desenterraba el cadáver de William Gaddis, sin saber que María Moreno estaba evocando los primeros pasos de Eva Duarte. *Abyssinia, Abyssinia*, salmodiaba Mariana Enriquez en otra parte, donde Pablo Pérez invocaba a Macedonio y Edgardo Cozarinsky recordaba cuando los *freaks* no se dedicaban a la política. De pronto, Laura Isola encontró en Mar del Plata...

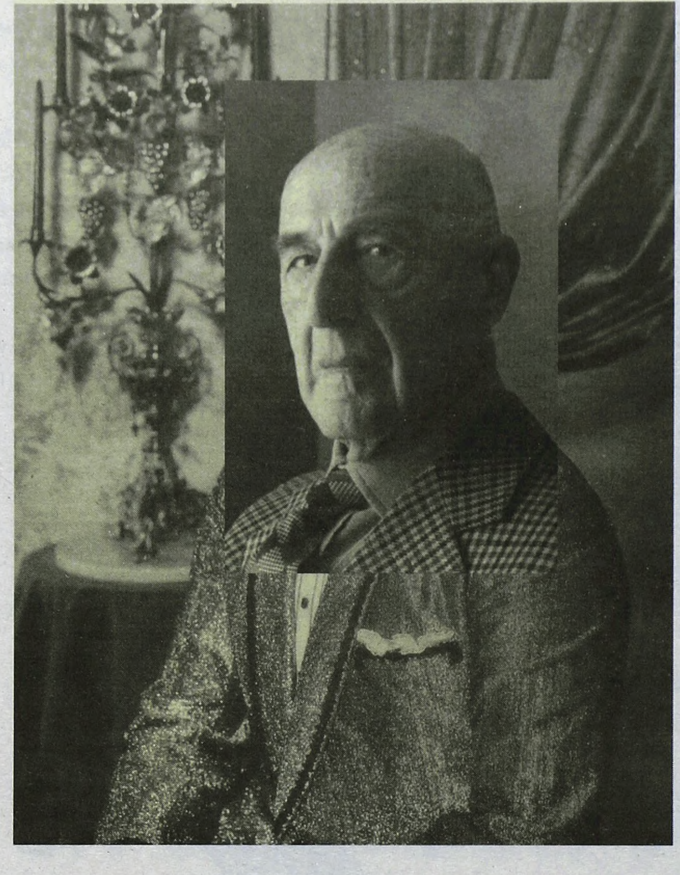
Partes del Kitsch

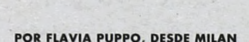
Radarlibros entrevistó en Milán al nonagenario Gillo Dorfles, uno de los más influyentes filósofos del arte contemporáneo y un verdadero experto y promotor del *kitsch* (como categoría del juicio estético, pero también como momento de consolación). A continuación, el resultado de esa conversación sobre lo cursi, el mal gusto y lo grasa.



GILLO DORFLES SOBRE LIBERACE (COLLAGE DE DJ ISABEL PERÓN, TAMBIEN AUTORA DE LA TAPA)







POR FLAVIA PUPPO, DESDE MILAN

A las categorías (siempre relativas y variables históricamente) de "buen gusto", "mal gusto" y *kitsch* –categorías éstas más "universales"– o la de lo cursi –común al mundo hispanohablante–, habría que añadir categorías del gusto más locales, presentes en nuestra lengua cotidiana y fuente de toda suerte de juicios morales y estéticos.

JUICIO ESTÉTICO E HISTORIA

¿Es lo mismo el "hortera" español que el "grasa" argentino? Los diccionarios nos dicen que sí, pero el caso es que, para quien conoce ambas culturas, las dos categorías coinciden en muchas manifestaciones, pero no en todas. Originariamente la palabra "hortera" designa a un dependiente de comercio, y por extensión, y con una connotación despectiva, la atribución de ignorancia y tosquedad. De ahí se pasa al sentido más extendido de vulgaridad y mal gusto.

El "grasa" argentino está inscripto en la historia del peronismo. Subyace la idea del "proletario, persona de humilde condición". Recordemos las palabras de Evita a Perón antes de morir: "Cuidá a los obreros y no te olvides de *los grasitas*". Con estas palabras, "los grasitas", se refería ella a los pobres. El paso de término afectivo a peyorativo ha merecido numerosos debates y discusiones.

Hoy en día, por "grasa" se entiende a una persona ordinaria y rústica, ignorante, torpe y de mal gusto. Pero el término ha extendido su significado en los últimos años para designar también no a una persona de mal gusto (estético) sino vulgar en su comportamiento (no en sus modales): poco sensible, poco diplomática.

Infinitos son los matices de otros términos que designan ideas afines: berreta, groncho, mencho, mersa, pirujo, ordinario, pero ninguno de ellos puede ser aprehendido completamente fuera de la cultura que los crea.

IL PITTORE CLANDESTINO

Observador atento del arte de nuestro siglo, Gillo Dorfles es, sin duda, una de las figuras capitales de la crítica y la estética contemporáneas. Sus trabajos de investigación han puesto de relieve diferentes aspectos de nuestra cultura, como las oscilaciones del gusto, concepto que ha sido objeto constante de estudio para el crítico italiano. En efecto, el concepto de *kitsch* hizo su aparición en la inquieta Italia de los años setenta de la mano de un señor elegante, crítico de arte y profesor de Estética, además de artista: Gillo Dorfles.

Nació en Trieste en 1910. Su infancia y adolescencia transcurrieron entre Trieste y Génova. Luego estudió Medicina en Roma y en Milán, y se licenció en Psiquiatría, profesión que nunca ejerció. Fue profesor de Estética en la Universidad de Milán, Trieste y Cagliari. En 1948 fundó, con Munari, Soldati y Monnet, el Movimiento de Arte Concreto (MAC). Entre sus muchas obras publicadas son insoslayables *Discurso técnico sobre las artes* (1952), *Oscilaciones del gusto* (1958), *El devenir de las artes* (1959), *Símbolo, comunicación y consumo* (1962), *Il Kitsch. Antologia del cattivo gusto* (1968).

Activo aún, a sus 92 años, en la vida intelectual italiana y europea, Dorfles dicta cursos y conferencias, publica artículos periodísticos, entrevistas y nuevos libros. En el 2001 se realizó una exposición retrospectiva de su obra en el Padiglione d'Arte Contemporanea titulada "Gillo Dorfles. Il pittore clandestino".

PARA UNA CRÍTICA DEL GUSTO

Radarlibros entrevistó a Dorfles en Milán para interrogarlo sobre el carácter histórico y cultural del gusto. "No me considero un historiador y mucho menos un esteta", aclaró. "Crítico del gusto es la definiciónque más me gusta para lo que hago. Cuando era chico, me preguntaba: ¿por qué no existe una profesión con la que se pueda ganar dinero dando consejos sobre el gusto?"

El concepto de *kitsch* ha cambiado mucho desde la publicación de su libro *Il Kitsch. Antologia del cattivo gusto* (Mazzotta, 1968), dado que muchas formas artísticas conviven con él: el Arte Pop se adueñó de elementos tomados de productos de consumo (botellas de Coca-Cola, tubos de dentífrico, latas de alimentos, etc.) y los incorporó como parte de las manifestaciones artísticas. Lo cursi –el *kitsch*– es de hecho una de las categorías fundamentales de nuestra época; una categoría no sólo negativa porque no persigue sino también positiva, piensa Dorfles, porque también nos protege: "El arte auténtico nos puede fascinar, desilusionar, indignar. Lo cursi nos consuela, nos tranquiliza. Nuestro mismo desprecio establece con él un lazo de sangre. Existe una complicidad que protege lo cursi como existe una 'mafia' que protege al delincuente. A esta mafia pertenecemos todos, aun cuando creamos que no formamos parte de ella. Y esto se explica porque hasta los elementos más pequeños de nuestra vida cotidiana, en esta época dominada por una insensatez tecnológica (que quizás dentro de poco dará lugar a una renovada urgencia de actividad artesanal), acaban traduciéndose más bien en manifestaciones cursis que en manifestaciones verdaderamente artísticas. Miremos pues el cursi a la cara, sin anteojeras ni falsos pudores, pero intentemos, en lo más profundo de nuestra alma, no ser y no convertirnos en hombres cursis".

¿Cómo es que siendo un esteta, un crítico de arte y un cultivador del buen gusto, le fascina tanto el *kitsch*?

–Yo lo resumiría diciendo que precisamente porque me siento un cultivador del buen gusto es que me da curiosidad lo contrario. Está claro que esta afirmación conlleva un acto de soberbia.

Entonces la pregunta que usted se formula podría ser "¿cómo puede ser que haya gente de tan mal gusto?"

–Exactamente eso fue lo que me pregunté y lo que me animó a ocuparme del *kitsch*.

Claro, después vienen todas las justificaciones teóricas...

–Sí, pero dicho banalmente, creo que el mundo se divide en dos: los que son cursis y los que no lo son.

Ha usado la palabra "cursi". ¿Qué diferencia establece entre lo cursi y lo *kitsch*?

–No sé si soy yo el más indicado para referirme a una palabra española. Pero si me espera un momento voy a traer una definición que me parece la adecuada.

Yo también he traído mis propias definiciones...

–El filósofo Xavier Rubert de Ventós dice textualmente: "Por cursi entendemos la utilización de objetos o modelos de comportamiento de valor expresivo o simbólico socialmente reconocido 'como si' fueran constituidos tales en el mismo acto de su actuación".

Pero aquí nos salimos de los simples objetos para adentrarnos en modelos de comportamiento.

–Precisamente. Por eso creo yo que la palabra cursi es más amplia, ya que contempla también un modo de comportarse.

Con esto, el valor de la palabra se extiende del simple "mal gusto" a una cuestión de comportamiento y de condición social. María Moliner (*Diccionario de uso del Español*) define así lo cursi: "Aplicado a personas, a sus actos o dichos, y a cosas, se dice de lo que, pretendiendo ser elegante, refinado o exquisito, resulta afectado, remilgado o ridículo". Manuel Seco (*Diccionario del Español actual*) dice: "Afectadamente elegante o refinado. Remilgado". –En efecto; si mi interpretación es acertada, lo cursi significa una especie de mal gusto ético además de estético, un "dárselas de", una manera de hablar, de saborear las cosas.

Un manera grosera.

–Sí, yo diría grosera más que no educada.





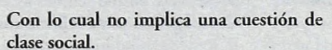


LIBERACE SOBRE CHIHUAHUA EN TETERA (COLLAGE DE DJ ISABEL PERÓN)









Con lo cual no implica una cuestión de clase social.

—Claro que no, y esto es fundamental. Se trata más bien de una ausencia casi congénita de refinamiento en sus manifestaciones más amplias.

¿Entonces puede haber un campesino o un obrero no cursi?

—Por supuesto. Es más fácil encontrar ejemplos de personas cursis en la burguesía. En palabras pobres se podría decir que es una cuestión de sensibilidad epidérmica, una cuestión de piel...

¿Y el *kitsch*?

—*Kitsch* designa sólo una cualidad estética.

KITSCH Y ARTE

¿No cree que en su interés por el *kitsch* hay también una atracción por lo feo, lo horrible?

—Evidentemente. Es más, creo que una de las características de las últimas décadas del siglo XX y del inicio de este milenio es que hay una atracción por lo feo, lo desagradable, lo pornográfico como elemento artístico.

¿Puede poner algún ejemplo?

—Yo cuento siempre una anécdota. Savinio, el hermano de Giorgio De Chirico, era una persona encantadora, simpática, cáustica, hasta maledeciente, y muy inteligente. Una de las veces que fui a su casa, vi que tenía en una estantería una lámpara espantosa. Le pregunté cómo había podido poner semejante porquería en su casa.

¿Y qué le contestó?

—Que lo había hecho a propósito.

¿Tenía una casa bonita?

—Sí, y además de muy buen gusto, con cuadros suyos o de su hermano. Y había elegido esa lámpara, porque colocada en ese contexto le daba al ambiente un toque de vivacidad, de extrañeza, que ningún objeto de "buen gusto" habría logrado darle.

Parecería, pues, que en determinados contextos lo feo cambia de signo y se transforma en algo positivo.

—Al cambiar de contexto, lo que en realidad es feo se convierte en algo interesante y divertido.

¿Y puede ocurrir lo contrario?

—Yo creo que sí, que hasta la Novena Sinfonía de Beethoven puede volverse fea cuando la escucha un burgués y se queda dormido.

Pero entonces ya pasamos del cambio objetivo al subjetivo. Lo que es *kitsch* para alguien puede no serlo para otro.

—Recuerdo otra anécdota de Savinio. Resulta que en Brianza las campanas suenan con una melodía. ¿Lo sabía?

No. ¿Las campanas de las iglesias?

—Sí, las que sirven para llamar a los fieles a misa. Bueno, pues él lo encontraba horripilante, de mal gusto. Mientras que a mí me parece divertido, de pésimo gusto, pero divertido. Dos personas que nos considerábamos recíprocamente elitistas, diferíamos en la apreciación de este fenómeno.

Sí, pero ambos lo consideraban algo de mal gusto, sólo que usted le veía el lado divertido. ¿Y usted tiene en su propia casa objetos que considera *kitsch*?

—Claro. ¿No vio el estante que tengo en mi estudio? Venga que se lo enseño... Y Dorfles nos lleva a ver un auténtico muestrario kitsch, su museo portátil: un reloj —copia, obviamente— de Dalí junto a una bola de plástico que contiene un típico paisaje holandés con su molino de viento y la clásica nieve que cae si se aprieta un botón. Una especialidad genovesa de filigrana al lado de una artesanía veneciana de vidrio; ambas de refinada elaboración, pero netamente de mal gusto. Luego encontramos también una escultura de un artista napolitano, Formez, que trabaja con muñecas de plástico y las funde en metal para crear una composición. Detrás, contra la pared, un cuadro pequeño que representa a Napoleón que mira Waterloo, del pintor ítalo-americano Oscar De Mejo. Este artista, sumamente refinado, se divierte haciendo este tipo de cuadros. De Del Pezzo, artista de Nápoles, una de sus composiciones de fondo dorado, voluntariamente de mal gusto.

LO SINGULAR Y EL CONJUNTO

Creo que es interesante pensar en esta salvedad que usted hace entre los objetos individuales y el conjunto.

—Fíjese que ocurre algo así con la ciudad de Nueva York. Si uno mira en detalle algunos de los edificios y rascacielos, como el Chrysler, el Rockefeller Center, podría afirmar su pertenencia a la categoría *kitsch*.

Pero el conjunto, la ciudad entendida como una totalidad, es una obra maestra.

¿Hay un *kitsch* universal?

—Sí, pero en realidad pienso que debería operar desde el interior de una cultura. No debemos olvidar que cosas que nosotros consideramos de mal gusto, no lo son para un alemán.

Llegados a este punto, resulta difícil definir la frontera entre el buen gusto y el mal gusto.

—Bueno, cuando se trata de juzgar otras culturas, más que de *kitsch*, se trata de una cuestión de diversidad cultural.

Claro, pero en relación con el arte, me pregunto hasta qué punto podemos juzgar algo como *kitsch*.

—Nuestro aprecio o condena del arte de otras civilizaciones es algo completamente arbitrario.

¿Está de acuerdo entonces en que lo que consideramos más o menos cursi o más o menos *kitsch* es un juicio dentro de nuestra propia cultura?

—Sí, por supuesto.

¿Puede poner algún ejemplo de lo que usted percibe como cursi español?

—Cito siempre el caso del departamento de Blasco Ibáñez, reconstruido en el Museo Nacional González Martí de Valencia: un cambalache de objetos increíblemente cursis todos apilados... Claro que si le prestamos atención a su prosa...

¿A su prosa?

—Sí, su departamento no desentona con su prosa. Y yo diría que existe un cursi de Blasco Ibáñez como existe en Italia un *kitsch* de D'Annunzio. A pesar de todo, me resulta más soportable el gusto de Blasco Ibáñez que el de D'Annunzio. De la misma manera que me parece más fascinante el gusto (no el mal gusto, aunque una pizca de *kitsch* no le va nada mal) del Modernismo catalán respecto del Liberty italiano (que a menudo deja mucho que desear en lo que a buen gusto se refiere).

¿Está diciendo que el Modernismo es cursi?

—Digo simplemente que algunas obras me parecen de pésimo gusto. La Sagrada Familia, por ejemplo.

¿Por qué?

—Porque imita lo antiguo, lo gótico... Aunque también es cierto que la concepción del espacio interior es notable. Por el contrario, pienso que La Pedrera, la casa Batllò, la colonia Güell, son auténticas maravillas arquitectónicas. El espíritu catalán, al rescatar su "cursi", lo sublimó y lo transformó en obra de arte auténtica, llena de vivacidad y de alegría.

¿Diferente del Art Nouveau?

—En el caso del Art Nouveau belga o austríaco, italiano o alemán, aun cuando una auténtica renovación estructural logra justificar cierta ampulosidad estilística, el resultado conlleva siempre una carga de tristeza, de grisura, de melancolía.

¿Cuál sería entonces la especificidad del Modernismo?

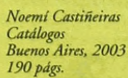
—El haber sabido superarse a sí mismo para ir más allá del *kitsch*.



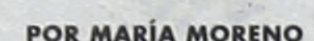


Psicoanálisis del g

EL AJEDREZ DE LA GLORIA
Evita Duarte actriz



Noemí Castiñeiras
Catálogos
Buenos Aires, 2003
190 págs.



POR MARÍA MORENO

El título proviene del de la "Semblanza histórica de la vida extraordinaria de la reina Ana de Austria" que Evita hizo para radio Belgrano en octubre de 1945 patrocinada por Lápiz Invisol. La licenciada en Historia Noemí Castiñeiras lo ha utilizado para nombrar a este libro que aparece fuera de la avalancha mediática que salió a vender Evitas en julio del 2001 y que incluyó su imagen recortada en un señalador.

El estilo de Noemí Castiñeiras glosa el de la retórica periodística de los años cuarenta que se destilaba tanto en los guiones de radioteatro como en los más ambiciosos cuartos de hora de las columnas de Juan José de Soiza Reilly. Para eso elige iniciar el libro con escenas imaginadas para una proto-Evita cuyo sustento son *Mi hermana Evita* de Erminda Duarte y testimonios orales de la tercera hermana, Blanca. Ésta es la apertura de un ajedrez que terminaría con Madonna en el balcón de la Rosada como alegoría de la Gloria, pero que aquí se apoya en una célebre escena de Blancanieves:

–¿Quién eres?
–Soy Evita Duarte. Quiero ser actriz.
–¿¡Actriz..?! Para ser actriz hay que tener...
–Hay que tener lo que yo tengo, "la necesidad de decir siempre algo a los demás, algo grande, que siento en lo más hondo de mi corazón."
–Deshaz la maleta –respondió el espejo–. Te quedas en Buenos Aires.

Parece una involuntaria escena de Manuel Puig sin asomo de parodia o un recurso al archivo léxico peronista, ese que pasó a la solfa popular con el "no me atosiguéis" de Isabelita.

La voz de la autora, que en la realidad tiene cierta modulación pedagógica que ella atempera con una vehemencia de inspirada, casi se escucha con sordina por sobre la contundencia de documentos que habitualmente son despreciados por los académicos: las revistas del corazón, los testimonios orales y las páginas de sociales de los periódicos (entre paréntesis, conviene apuntar aquí una primicia: Beatriz Sarlo ya ha entregado a la imprenta su último estudio cultural que, con complicada arquitectura, hará foco en Eva Perón).

Noemí Castiñeiras encontró evidencias para refutar las versiones de que Evita llegó a Buenos Aires junto al cantor Agustín Magaldi y de que Nilda Quarttucci fuera su hija. Según testimonio de esta última, Evita nunca se habría enterado de su existencia porque Quarttucci, deseoso de incluirla en su matrimonio legal, le habría anunciado a la presunta madre que la niña había muerto al nacer. Los diarios de Junín –prueba Castiñeiras– no registran la presencia de Magaldi en el período en que Evita vivía allí, y las fotos de Eva en las revistas porteñas, donde a menudo posaba ligera de ropas, no permiten adivinar embarazo alguno o indicios de haber dado a luz.

El objetivo de *El ajedrez de la gloria* es desestabilizar la imagen de la partiquina condenada a papeles subalternos, o cuyo ascenso llegó recién cuando se aferró del brazo del general Perón. Para eso, Castiñeiras muestra que fue tapa de las más importantes revistas de chismes de la época (donde llegó a ser "la actriz del año"), que tuvo críticas laudatorias aunque mesuradas del prestigioso Edmundo Guibourg e incluso que fue integrante de la compañía de teatro que puso *Los inocentes* de Lilian Hellman ("perlita" para una construcción crítica "partidaria" posmoderna). Castiñeiras también cuestiona la supuesta marginalidad de la familia Duarte en Junín, para lo que reproduce la repetida aparición de Eva en calidad de "señorita" en la sección sociales de los periódicos de la ciudad.



Eva Duarte fue tapa de las más importantes revistas de chismes de la época (donde llegó a ser "la actriz del año"), tuvo críticas laudatorias del prestigioso Edmundo Guibourg e incluso fue integrante de la compañía de teatro que puso Los inocentes de Lilian Hellman.

El ajedrez de la gloria incluye documentos que mueven a la ternura, como la nota que Evita firma en un número de la revista *Sintonía* de 1942, en la que hace el elogio de los perfumes Coty, marca a la que felicita "por haber acumulado grandes existencias de materias primas tanto en la Argentina como en los EE.UU." y en la que agradece en nombre de todas las mujeres los esfuerzos de los industriales del perfume. La introducción de una expresión francesa adjudica a Evita un *chic* de promoción: "Para que produzcan el efecto deseado, los perfumes deben ser aplicados directamente sobre el cuerpo, brazos, hombros y, sobre todo, la espalda: lo que los franceses llaman *arrié main*, de modo que sean realmente nuestro perfume y contribuyan más al propósito de realizar o idealizar la personalidad propia".

Una foto documental muestra cómo un anónimo analista de la misma revista interpreta en la sección "Psicoanálisis del garabato" un extraño dibujo de quien era entonces definida edulcoradamente como "figura promisoria de la que se espera una futura actuación de mayor envergadura": "Hay un repetido síntoma de la 'escalera', tantas veces analizado ya en estos garabatos de artistas. El deseo de 'subir', de alcanzar la fama. El síntoma tiene mucha fuerza, pues se da el mismo sentido ascensional a todos los garabatos y a la firma misma. Ésta revela un fuerte sentimiento de vanidad y cierto sensualismo que puede ser simplemente inclinación a la vida regalada".

El ajedrez de la gloria documenta la situación de los actores de radio y teatro en la década del cuarenta: un contrato de palabra que se podía romper arbitrariamente, el pago en especias –productos vendidos por los avisadores–, ningún seguro de despido. Y un atisbo de conciencia social en la Srta. Duarte que aparece en el año 1943, formando parte de la Agrupación Radial Argentina, de la que en 1944 va a ser presidenta.

Quizás se le pueda objetar al libro que no coteje la carrera de Evita con la de otras actrices para sopesar los distintos modos de legitimación en una época en la que la

SE DICE DE MACEDONIO

MACEDONIO FERNÁNDEZ. LA BIOGRAFÍA IMPOSIBLE
Alvaro Abós

Plaza & Janés
Buenos Aires, 2002
252 págs.

POR PABLO PÉREZ

Alvaro Abós cuenta en el prólogo a esta biografía de Macedonio Fernández que mientras la escribía pensó reiteradas veces en la advertencia que le hizo Piglia cuando le comentó el proyecto: "El mito de Macedonio está lleno de inexactitudes. Pero es tan hermoso que toda batalla que se libre contra él está condenada a perderse". Abós toma además como subtítulo las palabras de Germán García a propósito de una eventual biografía de Macedonio, "la biografía imposible". Y libra batalla, aún a riesgo de perderla: "No importa si se ganan o pierden las batallas sino librarlas con dignidad y dejando en el terreno hasta el último aliento".

Consciente de los obstáculos, datos autobiográficos falsos y verdaderos diseminados por Macedonio a lo largo de su obra y por la tensión entre mito y verdad, Abós consigue un libro gracias al cual el lector logra internarse en el Buenos Aires agitado de principios del siglo XX, en que la prensa era en su mayoría terreno ganado por los escritores, muchos de los cuales participaban activamente y con entusiasmo de la vida política. El mismo Macedonio llegó a idear una campaña (que nunca llegó a concretar) para postularse como presidente para las elecciones de 1922, a propósito de la cual dice Borges: "Muchas personas se proponen abrir una cigarrería y casi nadie ser presidente; de ese rasgo estadístico deducía (Macedonio) que es más fácil llegar a ser presidente que dueño de una cigarrería".

Podemos decir que en esta biografía nos encontramos, por un lado, con un Macedonio joven, entusiasta, gregario, *alma mater* de tertulias en las que participaban entre otros, Juan B. Justo, José Ingenieros, Leopoldo Lugones, Jorge Borges y su hijo Jorge Luis quien se sumará desde su regreso de Europa a los 20 años a las tertulias en el rancho de Macedonio en Morón y su anexo, La Perla del Once, de las que participaban también Fernández Latour, Jorge Calvetti y los hermanos Davobe. Por otro lado vemos a un Macedonio adulto que se retira del bullicio y la vida social en su "*chambre* de Pascal, para quien la mayor parte de las desdichas le provienen al hombre de no haber sabido mantenerse en su *chambre*": "Estoy escondiéndome de todo –escribía Macedonio– porque cualquier cosa que me tocara, una mariposa que volara, un papel que cayera al suelo, me derrotaría".

Durante estos últimos años en el ostracismo, Macedonio dará forma a la mayor parte de su obra: dos mil páginas que hasta el propio Borges, quien fuera uno de sus devoto discípulos, menospreciará al decir que "Macedonio era un genio oral". También Bioy, que alguna vez le escribiera que "su libro es el que más deseamos" para solicitarle una novela para una poco exitosa colección que dirigió con Borges, más tarde diría que sus novelas "son como bromas cansadas (...) Quiso dedicarse, pero no supo adecuarlo a la escritura de un modo literariamente agradable, quizás ni siquiera literariamente certero". Bien hizo Macedonio en refugiarse en su *chambre*. Cría cuervos... ❑

Psicoanálisis del garabato

EL AJEDREZ DE LA GLORIA
Evita Duarte actriz

Noemí Castiñeiras
Catálogos
Buenos Aires, 2003
190 págs.

POR MARÍA MORENO

El título proviene del de la "Semblanza histórica de la vida extraordinaria de la reina Ana de Austria" que Evita hizo para radio Belgrano en octubre de 1945 patrocinada por Lápiz Invisol. La licenciada en Historia Noemí Castiñeiras lo ha utilizado para nombrar a este libro que aparece fuera de la avalancha mediática que salió a vender Evitas en julio del 2001 y que incluyó su imagen recortada en un señalador.

El estilo de Noemí Castiñeiras glosa el de la retórica periodística de los años cuarenta que se destilaba tanto en los guiones de radioteatro como en los más ambiciosos cuartos de hora de las columnas de Juan José de Soiza Reilly. Para eso elige iniciar el libro con escenas imaginadas para una proto-Evita cuyo sustento son *Mi hermana Evita* de Erminda Duarte y testimonios orales de la tercera hermana, Blanca. Ésta es la apertura de un ajedrez que terminaría con Madonna en el balcón de la Rosada como alegoría de la Gloria, pero que aquí se apoya en una célebre escena de Blancanieves:

–¿Quién eres?

–Soy Evita Duarte. Quiero ser actriz.

–¡¿Actriz..?! Para ser actriz hay que tener...

–Hay que tener lo que yo tengo, "la necesidad de decir siempre algo a los demás, algo grande, que siento en lo más hondo de mi corazón."

–Deshaz la maleta –respondió el espejo–. Te quedas en Buenos Aires.

Parece una involuntaria escena de Manuel Puig sin asomo de parodia o un recurso al archivo léxico peronista, ese que pasó a la solfa popular con el "no me atosiguéis" de Isabelita.

La voz de la autora, que en la realidad tiene cierta modulación pedagógica que ella atempera con una vehemencia de inspirada, casi se escucha con sordina por sobre la contundencia de documentos que habitualmente son despreciados por los académicos: las revistas del corazón, los testimonios orales y las páginas de sociales de los periódicos (entre paréntesis, conviene apuntar aquí una primicia: Beatriz Sarlo ya ha entregado a la imprenta su último estudio cultural que, con complicada arquitectura, hará foco en Eva Perón).

Noemí Castiñeiras encontró evidencias para refutar las versiones de que Evita llegó a Buenos Aires junto al cantor Agustín Magaldi y de que Nilda Quarttucci fuera su hija. Según testimonio de esta última, Evita nunca se habría enterado de su existencia porque Quarttucci, deseoso de incluirla en su matrimonio legal, le habría anunciado a la presunta madre que la niña había muerto al nacer. Los diarios de Junín –prueba Castiñeiras– no registran la presencia de Magaldi en el período en que Evita vivía allí, y las fotos de Eva en las revistas porteñas, donde a menudo posaba ligera de ropas, no permiten adivinar embarazo alguno o indicios de haber dado a luz.

El objetivo de *El ajedrez de la gloria* es desestabilizar la imagen de la partiquina condenada a papeles subalternos, o cuyo ascenso llegó recién cuando se aferró del brazo del general Perón. Para eso, Castiñeiras muestra que fue tapa de las más importantes revistas de chismes de la época (donde llegó a ser "la actriz del año"), que tuvo críticas laudatorias aunque mesuradas del prestigioso Edmundo Guibourg e incluso que fue integrante de la compañía de teatro que puso *Los inocentes* de Lilian Hellman ("perlita" para una construcción crítica "partidaria" posmoderna). Castiñeiras también cuestiona la supuesta marginalidad de la familia Duarte en Junín, para lo que reproduce la repetida aparición de Eva en calidad de "señorita" en la sección sociales de los periódicos de la ciudad.



Eva Duarte fue tapa de las más importantes revistas de chismes de la época (donde llegó a ser "la actriz del año"), tuvo críticas laudatorias del prestigioso Edmundo Guibourg e incluso fue integrante de la compañía de teatro que puso Los inocentes de Lilian Hellman.

El ajedrez de la gloria incluye documentos que mueven a la ternura, como la nota que Evita firma en un número de la revista *Sintonía* de 1942, en la que hace el elogio de los perfumes Coty, marca a la que felicita "por haber acumulado grandes existencias de materias primas tanto en la Argentina como en los EE.UU." y en la que agradece en nombre de todas las mujeres los esfuerzos de los industriales del perfume. La introducción de una expresión francesa adjudica a Evita un *chic* de promoción: "Para que produzcan el efecto deseado, los perfumes deben ser aplicados directamente sobre el cuerpo, brazos, hombros y, sobre todo, la espalda: lo que los franceses llaman *arrié main*, de modo que sean realmente nuestro perfume y contribuyan más al propósito de realizar o idealizar la personalidad propia".

Una foto documental muestra cómo un anónimo analista de la misma revista interpreta en la sección "Psicoanálisis del garabato" un extraño dibujo de quien era entonces definida edulcoradamente como "figura promisoria de la que se espera una futura actuación de mayor envergadura": "Hay un repetido síntoma de la 'escalera', tantas veces analizado ya en estos garabatos de artistas. El deseo de 'subir', de alcanzar la fama. El síntoma tiene mucha fuerza, pues se da el mismo sentido ascensional a todos los garabatos y a la firma misma. Ésta revela un fuerte sentimiento de vanidad y cierto sensualismo que puede ser simplemente inclinación a la vida regalada".

El ajedrez de la gloria documenta la situación de los actores de radio y teatro en la década del cuarenta: un contrato de palabra que se podía romper arbitrariamente, el pago en especias –productos vendidos por los avisadores–, ningún seguro de despido. Y un atisbo de conciencia social en la Srta. Duarte que aparece en el año 1943, formando parte de la Agrupación Radial Argentina, de la que en 1944 va a ser presidenta.

Quizás se le pueda objetar al libro que no coteje la carrera de Evita con la de otras actrices para sopesar los distintos modos de legitimación en una época en la que la tapa de revista y la presencia en la radio eran los únicos medios de construcción de una estrella. Según testimonio de Vera Pichel –a la que difícilmente podría tildarse de gorila–, que fue secretaria de redacción de *Damas y damitas*, obtener la tapa del número 24 (13 de diciembre de 1939) prácticamente fue forzado por Evita, quien la convenció en una suerte de conversación feminista que privilegiaba el pacto entre mujeres trabajadoras por sobre las decisiones del director.

¿Era común esta suerte de autopromoción casera? ¿O una base real para el mito gorila de la arribista? En todo caso, *El ajedrez de la gloria* da testimonio sobre los diversos roles actorales cumplidos por Evita, haciéndolos jugar como alegorías de un comienzo sin gloria y pan comido para contreras. En 1936 le tocó un papel de grumete donde tenía que subir tan alto que desde la platea ni siquiera se la veía (y menos se la oía). En otra obra de teatro (*Miente y serás feliz* de Malfatti y De las Llanderas) hace de artista mala:

Pianista: –Hasta mañana a todos y muchas gracias.

Juan: –De nada hija, de nada. Gracias a ti que te vas... –toses de todos– ...que te vas perfeccionando ya en el piano. ¿Y qué es lo que tocabas si se puede saber?

Pianista: "La muerte del cisne". Constancia: ¡Qué agonía terrible, hija; a ver si lo matas de una vez al pobre!".

Pero no todo es pintoresquismo. Si durante largos años el paradero del cadáver de Evita fue un misterio, los detalles de su cuerpo han sido misteriosamente dejados de lado aun por el agravio de los que hablaban del tirano prófugo (a excepción de su matriz insultada con el graffiti "¡Viva el cáncer!"). El vestuario oficial jugará del lado de la redención, deteniéndose un milímetro antes del nacimiento de los senos. Las Evitas de ficción más cercanas, como las de Rodolfo Walsh y Tomás Eloy Martínez, desplegarán un fantasma político vestido con la túnica de los santos o de los sacrificados. Sólo este último autor se atrevió a violentar el cuerpo de Evita al aludir, desde el punto de vista del doctor Ara, al clítoris oblongo con que las categorías lombrosianas marcaban a la mujer masculina.

No es un mérito menor de *El ajedrez de la gloria*, amén de su exhaustivo trabajo de investigación, que revele a través de gran variedad de documentación gráfica, censurada por la misma Eva, sus bien torneadas piernas de falsa flaca, y hasta un semidesnudo que está a dos o tres pliegues del de Marilyn en el célebre almanaque. En la página 82, Noemí Castiñeiras rescata un texto que bien podría despertar las invenciones críticas de Josefina Ludmer, cuando cita del libro *Manos de obra* de César Tiempo, donde éste hace de cronista para narrar un encuentro con Roberto Arlt, Evita y Helena Zucotti. "En medio de la charla en que Arlt discurría fervorosamente sobre el inapropiado emplazamiento que a su juicio se le había dado a la estatua de Florencio Sánchez –recuerda Tiempo–, manoteó bruscamente y volcó la taza de café con leche que estaba tomando la Zucotti sobre el vestido de su compañera. Arlt exageró su consternación y en un gesto teatral se arrodilló ante la anónima actriz pidiéndole perdón. Ésta, sin escucharlo, se puso de pie y corrió hasta el baño a recomponerse. Cuando volvió, tuvo un acceso de tos, como una de esas tiernas y dolorosas de Mürger. Pero sonreía indulgente...

–Me voy a morir pronto –dijo sin dejar de sonreír, y de toser.

–No te aflijás –intervino Arlt, que tuteaba a todo el mundo–. Yo, que parezco un caballo, me voy a morir antes que vos.

–¿Te parece? –preguntó la actricilla con una inocencia que no excluía cierta malignidad.

–¿Cuánto querés apostar?

No apostaron nada. Pero quiero anotar este dato curioso: Roberto Arlt falleció el 26 de julio de 1942. Y Eva Perón, la hermosa actricilla del episodio, diez años después, exactamente el 26 de julio de 1952."

La profecía es una lectura *a posteriori* en función de un proyecto mistificador, o bien una interpretación inconsciente del presente donde el deseo trabaja su cumplimiento. Si César Tiempo fue un buen "cronista de esta historia", se puede sospechar en la urgencia de Evita por borrar la mancha, y en la apelación a la tos y a la muerte próxima, los gestos de una secundona sensible a la humillación. Si, en cambio, Tiempo reinventa la escena, la tos insistente sería el elemento con que haría ingresar a la "actricilla" a la serie ficcional de mujeres que dieron el mal paso en las letras de tango (ya fuera salir del barrio para ingresar a la fábrica y enfermar de exceso de trabajo, o hacer la noche y enfermar de exceso de pecado: las muchachas tuberculosas). ✓

SE DICE DE MACEDONIO

MACEDONIO FERNÁNDEZ. LA BIOGRAFÍA IMPOSIBLE
Alvaro Abós

Plaza & Janés
Buenos Aires, 2002
252 págs.

POR PABLO PÉREZ

Alvaro Abós cuenta en el prólogo a esta biografía de Macedonio Fernández que mientras la escribía pensó reiteradas veces en la advertencia que le hizo Piglia cuando le comentó el proyecto: "El mito de Macedonio está lleno de inexactitudes. Pero es tan hermoso que toda batalla que se libre contra él está condenada a perderse". Abós toma además como subtítulo las palabras de Germán García a propósito de una eventual biografía de Macedonio, "la biografía imposible". Y libra batalla, aún a riesgo de perderla: "No importa si se ganan o pierden las batallas sino librarlas con dignidad y dejando en el terreno hasta el último aliento".

Consciente de los obstáculos, datos autobiográficos falsos y verdaderos diseminados por Macedonio a lo largo de su obra y por la tensión entre mito y verdad, Abós consigue un libro gracias al cual el lector logra internarse en el Buenos Aires agitado de principios del siglo XX, en que la prensa era en su mayoría terreno ganado por los escritores, muchos de los cuales participaban activamente y con entusiasmo de la vida política. El mismo Macedonio llegó a idear una campaña (que nunca llegó a concretar) para postularse como presidente para las elecciones de 1922, a propósito de la cual dice Borges: "Muchas personas se proponen abrir una cigarrería y casi nadie ser presidente; de ese rasgo estadístico deducía (Macedonio) que es más fácil llegar a ser presidente que dueño de una cigarrería".

Podemos decir que en esta biografía nos encontramos, por un lado, con un Macedonio joven, entusiasta, gregario, *alma mater* de tertulias en las que participaban entre otros, Juan B. Justo, José Ingenieros, Leopoldo Lugones, Jorge Borges y su hijo Jorge Luis quien se sumará desde su regreso de Europa a los 20 años a las tertulias en el rancho de Macedonio en Morón y su anexo, La Perla del Once, de las que participaban también Fernández Latour, Jorge Calvetti y los hermanos Davobe. Por otro lado vemos a un Macedonio adulto que se retira del bullicio y la vida social en su "*chambre* de Pascal, para quien la mayor parte de las desdichas le provienen al hombre de no haber sabido mantenerse en su *chambre*": "Estoy escondiéndome de todo –escribía Macedonio– porque cualquier cosa que me tocara, una mariposa que volara, un papel que cayera al suelo, me derrotaría".

Durante estos últimos años en el ostracismo, Macedonio dará forma a la mayor parte de su obra: dos mil páginas que hasta el propio Borges, quien fuera uno de sus devoto discípulos, menospreciará al decir que "Macedonio era un genio oral". También Bioy, que alguna vez le escribiera que "su libro es el que más deseamos" para solicitarle una novela para una poco exitosa colección que dirigió con Borges, más tarde diría que sus novelas "son como bromas cansadas (...) Quiso dedicarse, pero no supo adecuarlo a la escritura de un modo literariamente agradable, quizás ni siquiera literariamente certero". Bien hizo Macedonio en refugiarse en su *chambre*: Cría cuervos... ❒

SIDRA EN EL TORTONI

Confieso mi ignorancia. Vi por primera vez el nombre de Violeta Quevedo en el *Diccionario de autores latinoamericanos* de César Aira. La nota sobre esta escritora chilena me dejó la impresión de que se trataba de un personaje inventado, aunque conociendo el desapego por Borges del autor de *Las nubes* no pude sino confiar en su veracidad: debía, por lo tanto, haber existido una novelista naïf que, nacida Rita Salas Subercaseaux (1882-1962), había sido personaje extravagante y celebrado de la sociedad santiaguina. Ahora un amigo me envía un recorte de *El Mercurio* (17 de marzo de 2002) donde Juan Manuel Vial evoca a la autora y enriquece el retrato tan prometedor de Aira.

Fue el poeta Eduardo Anguita, su primer admirador, quien prologó en 1950 la primera edición de sus obras completas (ocho novelas breves: poco más de doscientas páginas) y le puso por título *Las antenas del destino*. En el prólogo escribió: "Si los surrealistas chilenos actuaran más libremente, hace tiempo que la estarían publicando en ediciones numeradas". Esos relatos, publicados originalmente en confidenciales ediciones de autor, transmutan en aventuras la búsqueda de un departamento, o un viaje de Santiago a Viña del Mar. Se anticipaban tanto a la divulgación del culto de lo naïf y el humor *camp* que sólo tuvieron repercusión en el círculo que ya conocía a la autora y festejaba sus andanzas.

¿Está su prosa a la altura de la extravagancia del personaje? "Audaz aventurera" en el metro de París, se siente impelida por "una fuerza hidráulica como asida por un Divino Angel"; devota peregrina en Roma, descubre en Santa María Maggiore el "retrato auténtico de la Santísima Virgen pintado por San Lucas"; en Pisa describe la célebre torre: "Inclinada por fuera, gótica por dentro, y toda de estilo *remezzano* (sic)". No me animo a dirimir la cuestión.

Ya Aira evocaba la desconfianza de la autora ante el teléfono: rezaba en cualquier iglesia, pidiendo el milagro de cruzarse en la calle con la persona con quien deseaba comunicarse. Vial cuenta que, con su hermana inseparable, vestían ambas abrigos apolillados de cuero no identificable, que la escritora llamaba "nuestras gacelas"; con la inexpugnable seguridad de la clase alta, aun decaída, paraba en las calles de Santiago cualquier automóvil y le pedía que la llevase adonde iba; al dejar una recepción en casa de nuevos ricos, donde las hermanas se habían alimentado copiosamente, despidiéndose de la anfitriona la autora no esperó a alejarse para comentarle a su hermana: "¡Qué siútica encantadora, lástima no conocerla antes...!".

Como en la vida de Beatriz Guido, en la de Violeta Quevedo hubo una madre impar: Ana Subercaseaux, famosa en Santiago por la capa de teatro que lucía de mañana, mientras recibía tendida en un catre de bronce bajo el cual cacareaba una gallina ponedora... Hacia 1920, "misiá Anita", envuelta en otra capa, entre eclesiástica y militar, con el pelo aplastado y sin renunciar a su bigote, había sido confundida en la calle con el presidente depuesto Carlos Ibáñez, prófugo en vísperas de exiliarse en la Argentina.

Acaso fueran necesarias la ausencia de televisión y una sociedad aun tribal para que un personaje como Violeta Quevedo, más extrema que sus colegas argentinas, alimentase una leyenda de la que la obra impresa fue mero sustento. La política y los *talk shows* iban a exhibir en décadas posteriores tal elenco de *freaks* que por contraste escritores y artistas hoy parecen relegados a una irremediable cotidianidad.

EDGARDO COZARINSKY

arabato



tapa de revista y la presencia en la radio eran los únicos medios de construcción de una estrella. Según testimonio de Vera Pichel –a la que difícilmente podría tildarse de gorila–, que fue secretaria de redacción de *Damas y damitas*, obtener la tapa del número 24 (13 de diciembre de 1939) prácticamente fue forzado por Evita, quien la convenció en una suerte de conversación feminista que privilegiaba el pacto entre mujeres trabajadoras por sobre las decisiones del director.

¿Era común esta suerte de autopromoción casera? ¿O una base real para el mito gorila de la arribista? En todo caso, *El ajedrez de la gloria* da testimonio sobre los diversos roles actorales cumplidos por Evita, haciéndolos jugar como alegorías de un comienzo sin gloria y pan comido para contreras. En 1936 le tocó un papel de grumete donde tenía que subir tan alto que desde la platea ni siquiera se la veía (y menos se la oía). En otra obra de teatro (*Miente y serás feliz* de Malfatti y De las Llanderas) hace de artista mala:

Pianista: –Hasta mañana a todos y muchas gracias.

Juan: –De nada hija, de nada. Gracias a ti que te vas... –toses de todos– ...que te vas perfeccionando ya en el piano. ¿Y qué es lo que tocabas si se puede saber?

Pianista: "La muerte del cisne". Constancia: ¡Qué agonía terrible, hija; a ver si lo matas de una vez al pobre!".

Pero no todo es pintoresquismo. Si durante largos años el paradero del cadáver de Evita fue un misterio, los detalles de su cuerpo han sido misteriosamente dejados de lado aun por el agravio de los que hablaban del tirano prófugo (a excepción de su matriz insultada con el graffiti "¡Viva el cáncer!"). El vestuario oficial jugará del lado de la redención, deteniéndose un milímetro antes del nacimiento de los senos. Las Evitas de ficción más cercanas, como las de Rodolfo Walsh y Tomás Eloy Martínez, desplegarán un fantasma político vestido con la túnica de los santos o de los sacrificados. Sólo este último autor se atrevió a violentar el cuerpo de Evita al aludir, desde el punto de vista del doctor Ara, al clítoris oblongo con que las categorías lombrosianas marcaban a la mujer masculina.

No es un mérito menor de *El ajedrez de la gloria*, amén de su exhaustivo trabajo de investigación, que revele a través de gran variedad de documentación gráfica, censurada por la misma Eva, sus bien torneadas piernas de falsa flaca, y hasta un semidesnudo que está a dos o tres pliegues del de Marilyn en el célebre almanaque. En la página 82, Noemí Castiñeiras rescata un texto que bien podría despertar las invenciones críticas de Josefina Ludmer, cuando cita del libro *Manos de obra* de César Tiempo, donde éste hace de cronista para narrar un encuentro con Roberto Arlt, Evita y Helena Zucotti. "En medio de la charla en que Arlt discurría fervorosamente sobre el inapropiado emplazamiento que a su juicio se le había dado a la estatua de Florencio Sánchez –recuerda Tiempo–, manoteó bruscamente y volcó la taza de café con leche que estaba tomando la Zucotti sobre el vestido de su compañera. Arlt exageró su consternación y en un gesto teatral se arrodilló ante la anónima actriz pidiéndole perdón. Ésta, sin escucharlo, se puso de pie y corrió hasta el baño a recomponerse. Cuando volvió, tuvo un acceso de tos, como una de esas tiernas y dolorosas de Mürger. Pero sonreía indulgente...

–Me voy a morir pronto –dijo sin dejar de sonreír, y de toser.

–No te aflijás –intervino Arlt, que tuteaba a todo el mundo–. Yo, que parezco un caballo, me voy a morir antes que vos.

–¿Te parece? –preguntó la actricilla con una inocencia que no excluía cierta malignidad.

–¿Cuánto querés apostar?

No apostaron nada. Pero quiero anotar este dato curioso: Roberto Arlt falleció el 26 de julio de 1942. Y Eva Perón, la hermosa actricilla del episodio, diez años después, exactamente el 26 de julio de 1952."

La profecía es una lectura *a posteriori* en función de un proyecto mistificador, o bien una interpretación inconsciente del presente donde el deseo trabaja su cumplimiento. Si César Tiempo fue un buen "cronista de esta historia", se puede sospechar en la urgencia de Evita por borrar la mancha, y en la apelación a la tos y a la muerte próxima, los gestos de una secundona sensible a la humillación. Si, en cambio, Tiempo reinventa la escena, la tos insistente sería el elemento con que haría ingresar a la "actricilla" a la serie ficcional de mujeres que dieron el mal paso en las letras de tango (ya fuera salir del barrio para ingresar a la fábrica y enfermar de exceso de trabajo, o hacer la noche y enfermar de exceso de pecado: las muchachas tuberculosas). ✓

SIDRA EN EL TORTONI

Confieso mi ignorancia. Vi por primera vez el nombre de Violeta Quevedo en el *Diccionario de autores latinoamericanos* de César Aira. La nota sobre esta escritora chilena me dejó la impresión de que se trataba de un personaje inventado, aunque conociendo el desapego por Borges del autor de *Las nubes* no pude sino confiar en su veracidad: debía, por lo tanto, haber existido una novelista naïf que, nacida Rita Salas Subercaseaux (1882-1962), había sido personaje extravagante y celebrado de la sociedad santiaguina. Ahora un amigo me envía un recorte de *El Mercurio* (17 de marzo de 2002) donde Juan Manuel Vial evoca a la autora y enriquece el retrato tan prometedor de Aira.

Fue el poeta Eduardo Anguita, su primer admirador, quien prologó en 1950 la primera edición de sus obras completas (ocho novelas breves: poco más de doscientas páginas) y le puso por título *Las antenas del destino*. En el prólogo escribió: "Si los surrealistas chilenos actuaran más libremente, hace tiempo que la estarían publicando en ediciones numeradas". Esos relatos, publicados originalmente en confidenciales ediciones de autor, transmutan en aventuras la búsqueda de un departamento, o un viaje de Santiago a Viña del Mar. Se anticipaban tanto a la divulgación del culto de lo naïf y el humor *camp* que sólo tuvieron repercusión en el círculo que ya conocía a la autora y festejaba sus andanzas.

¿Está su prosa a la altura de la extravagancia del personaje? "Audaz aventurera" en el metro de París, se siente impelida por "una fuerza hidráulica como asida por un Divino Angel"; devota peregrina en Roma, descubre en Santa María Maggiore el "retrato auténtico de la Santísima Virgen pintado por San Lucas"; en Pisa describe la célebre torre: "Inclinada por fuera, gótica por dentro, y toda de estilo *remezzano* (sic)". No me animo a dirimir la cuestión.

Ya Aira evocaba la desconfianza de la autora ante el teléfono: rezaba en cualquier iglesia, pidiendo el milagro de cruzarse en la calle con la persona con quien deseaba comunicarse. Vial cuenta que, con su hermana inseparable, vestían ambas abrigos apolillados de cuero no identificable, que la escritora llamaba "nuestras gacelas"; con la inexpugnable seguridad de la clase alta, aun decaída, paraba en las calles de Santiago cualquier automóvil y le pedía que la llevase adónde iba; al dejar una recepción en casa de nuevos ricos, donde las hermanas se habían alimentado copiosamente, despidiéndose de la anfitriona la autora no esperó a alejarse para comentarle a su hermana: "¡Qué siútica encantadora, lástima no conocerla antes...!".

Como en la vida de Beatriz Guido, en la de Violeta Quevedo hubo una madre impar: Ana Subercaseaux, famosa en Santiago por la capa de teatro que lucía de mañana, mientras recibía tendida en un catre de bronce bajo el cual cacareaba una gallina ponedora... Hacia 1920, "misiá Anita", envuelta en otra capa, entre eclesiástica y militar, con el pelo aplastado y sin renunciar a su bigote, había sido confundida en la calle con el presidente depuesto Carlos Ibáñez, prófugo en vísperas de exiliarse en la Argentina.

Acaso fueran necesarias la ausencia de televisión y una sociedad aun tribal para que un personaje como Violeta Quevedo, más extrema que sus colegas argentinas, alimentase una leyenda de la que la obra impresa fue mero sustento. La política y los *talk shows* iban a exhibir en décadas posteriores tal elenco de *freaks* que por contraste escritores y artistas hoy parecen relegados a una irremediable cotidianidad.

EDGARDO COZARINSKY

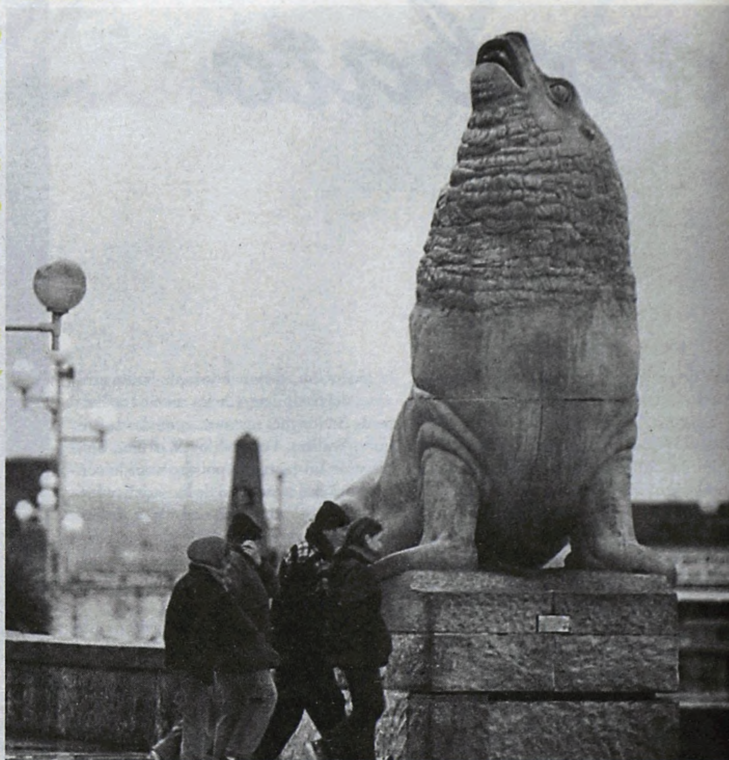
EN EL QUIOSCO

ABYSSINIA.
Revista de Poesía y Poética, Año 2, Nº 2 (Buenos Aires: 2002)

Abyssinia es el desierto entre Adén y Harar donde Jean-Arthur Rimbaud pasó once años después de dejar atrás su vida en Europa (y la literatura). Escriben María Negroni y Jorge Monteleone, directores de *Abyssinia*, en los textos de presentación de la segunda entrega de la revista editada por Eudeba: "Una leyenda de silencio líquido atravesando el desierto que huye de las caravanas... Entre esto y el poema no hay gran diferencia. ¿No vivimos, acaso, en el lenguaje, esa tierra lejana, extranjera?" y "En el desamparo está la condición de lo poético, porque ninguna comodidad le está ni estuvo reservada".
Abyssinia define así a la poesía en un sentido amplio. Sus seis secciones lo demuestran. En "Poéticas", espacio reservado a ensayos, los autores reflexionan sobre la articulación de la poesía con diversos campos y las formas de representación: así, Francine Masiello escribe "Poesía y mercado", Tamara Kamenszain expone las diferentes formas de relacionar poesía con viudez en "La que escribe viuda" o Giorgio Agamben (en versión y notas de María Negroni) plantea la problemática de la relación entre poesía y vida. En "Versiones" presentan traducciones y estudios sobre las obra de Diane Wakoski, Hermann Broch, Césario Verde e Ingeborg Bachmann. "Biblioteca" amplía y profundiza con auténticos *dossiers* sobre la obra poética de Amelia Biagioni, Friedrich Nietzsche y Hugo Hofmannsthal. "Daguerrotipos" entra en el ámbito privado de los poetas, con cartas y ensayos sobre la correspondencia de César Vallejo y Enrique Banchs. "Pasajes" es la sección de más amplio criterio: allí aparece un estudio sobre Andrei Tarkovski y su "cine como poesía", las fotografías de Julia Margaret Cameron como "instrumentos filosóficos", la historieta como escritura (con un texto de Pablo De Santis que cita a Robert Crumb e ilustraciones de Max Cachimba), Arturo Carrera reflexiona sobre moda, muerte y poesía de la mano de Mallarmé y Hugo Padeletti usa sus poemas plásticos en "Poesía y Plástica en mi recuerdo". La última parte, "Preferencias", cuenta con ensayos variados sobre diversos temas, desde Gilles Deleuze a *Azul* de Rubén Darío.
Ilustrada con elegancia, de diseño impecable y una extensión de casi trescientas páginas, lo que la convierte en un auténtico libro, *Abyssinia* combina el rigor académico con la escritura cuidada, fotografías y reproducciones de originales de autores; un trabajo irreprochable.
Más información en el Aula de Poesía, Instituto de Literatura Hispanoamericana, UBA, 25 de Mayo 221, piso 3º (1002) Buenos Aires
ilh@filo.uba.ar

MARIANA ENRIQUEZ

Tanto *Mar del Plata. La ciudad más querida* (Sudamericana), de Fernando Fagnani, como las compilaciones de artículos *Las puertas al mar, Consumo, ocio y política en Mar del Plata, Montevideo y Viña del Mar* y *Mar del Plata. Imágenes urbanas, vida cotidiana y sociedad* realizadas por Elisa Pastoriza y Mónica Bartolucci, respectivamente, coinciden en analizar la historia del más importante balneario argentino como una miniatura que refleja la totalidad de nuestra historia contemporánea



La Biarritz del Plata

POR LAURA ISOLA

En el contexto de un verano "bien argentino", de abultadas cifras de turistas recorriendo "lo nuestro" (hay que notar que la propaganda turística es subsidiaria del discurso nacionalista), la ciudad de Mar del Plata es un clásico en las preferencias de los veraneantes. Sin embargo, se puede hablar de Mar del Plata más allá de los vaivenes del mercado turístico. La historia de "La Perla del Atlántico", como centro urbano y posteriormente como ciudad balnearia, no sería, a primera vista, material de lectura distendida para la orilla del mar.

Aunque esto no es del todo cierto: *Mar del Plata. La ciudad más querida*, de Fernando Fagnani, posiblemente resista los inadecuados vientos, incómodas reposeras, molestos niños y demás interrupciones que obstaculizan la lectura playera. Porque el libro de Fagnani posee varias virtudes, pero la que salta a la vista desde el primer renglón es la de su esmerada y sabrosa escritura. El encanto de su prosa reside en una combinación equilibrada entre agilidad narrativa y rigurosidad histórica. La hipótesis con la que trabaja Fagnani resulta muy eficaz para hacer una lectura inteligente de la ciudad de Mar del Plata, que tantos visitan pero que tan pocos conocen.

Según Fernando Fagnani (editor y periodista cultural), es posible analizar la parte por el todo y hacer una lectura de la historia de Mar del Plata en consonancia con la historia del país. Un seguimiento minucioso de los principales acontecimientos de la ciudad, que en 1886 recibe al tren por primera vez y que de un descampado se transforma en la Biarritz de la Argentina para luego devenir en el sinónimo de la patria obrera y peronista, es el anclaje que elige el autor para demostrar que "Mardel" sigue "siendo un Aleph para conocer la República y sus circunstancias, como le gustaba pensar y decir al general Perón, y a tantos antes y después de él". Hoy, con el alto porcentaje de desocupación que muestran las estadísticas marplatenses y casi la mitad de los hogares estables de la ciudad por debajo de línea de pobreza, la convivencia de los lugareños con los veraneantes se vuelve un emblema dramático.

La bibliografía que incluye en su libro Fagnani es extensa y pertinente. De allí se desprende la importancia para la investigación del Archivo Museo Histórico Municipal don Roberto Barili, tanto como los escritos de este historiador marplatense.

En lo que respecta al modo de contar la historia, la proliferación de anécdotas y un tono lindero con la oralidad van llevando la narración, que se ajusta a una cronología que empieza con la fundación de la ciudad y llega hasta nuestros días. El anecdotario del libro de Fagnani no peca de excesivo porque, si bien las historias infidentes son muchas, ninguna es irrelevante, y a su modo le aportan aire y color al texto. Vale la pena resaltar una entre tantas y es la que ilustra el subcapítulo "Las estrellas pisan la arena". En 1954, cuenta Fagnani, se soluciona el problema que hizo saltar la banca cuatro veces en una noche, al tiempo que Mar del Plata comenzaba a recibir a las luminarias de Hollywood (era el año del Primer Festival Internacional de Cine). El 2 de marzo de ese año llegó Errol Flynn con su familia. El héroe no gozó de la misma suerte en el casino que en la pantalla y perdió dos mil dólares en una noche. Al día siguiente, un funcionario de la 20th Century Fox canceló la deuda con un cheque, pero cuando Perón se enteró pidió que le devolvieran la suma porque "no vamos a cobrarle su mala suerte en la ruleta nada menos que a Errol Flynn". Anécdotas como ésa hacen de *La ciudad más querida* un objeto que puede ir sin problemas desde el cómodo sillón y la buena luz a las inclemencias de la arena.

A manera de diálogo con el texto de Fagnani se pueden mencionar otras dos publicaciones de reciente aparición que tienen a la ciudad balnearia como preocupación histórica: *Las puertas al mar. Consumo, ocio y política en Mar del Plata, Montevideo y Viña del Mar*, compilación realizada por Elisa Pastoriza, y *Mar del Plata. Imágenes urbanas, vida cotidiana y sociedad*, conjunto de artículos reunidos por Mónica Bartolucci. Aunque el carácter de estos textos es de corte netamente historicista y se instalan con comodidad en el discurso académico, en sus hipótesis centrales coinciden con *Mar del Plata. La ciudad más querida*.

Pasados los años en los que el estudio de las ciudades balnearias no revestía interés porque para las ciencias sociales el ocio había perdido su batalla frente al complejo y estimulante mundo del trabajo, estos escritos retoman una tradición clásica fundada por Alain Corbin en *El territorio del vacío. Occidente y la invención de la playa*. Tanto para el libro de Pastoriza como para el de Bartolucci y los demás historiadores convocados en sus libros, el proceso histórico de la ciudad permite comprender los paradigmas culturales del último siglo. Desde esta perspectiva parecen decir que, mientras los demás holgazanean, también están haciendo otras cosas interesantes para que los historiadores escriban después sus investigaciones.

UN FANTASMA RESUCITA



Dos libros póstumos de **WILLIAM GADDIS**, la novela *Agape Agape* y una colección de ensayos y escritos "de ocasión" obligan a revisar la obra de uno de los más originales escritores norteamericanos de los últimos tiempos. Ignorado y hasta vilipendiado por sus contemporáneos, la obra de Gaddis hoy nos alcanza y nos toca.

POR RODRIGO FRESÁN

¿Puede resucitar un fantasma? Y de poder hacerlo: ¿Es esto una redundancia, una paradoja, una contradicción o, simplemente, un milagro? En cualquier caso, William Gaddis –neoyorquino nacido en 1922, muerto en 1998, escritor fantasma durante su vida y cada vez más vivo desde que dejó este mundo– es el motivo de semejantes preguntas. Autor de cuatro novelas, Gaddis vuelve con dos libros póstumos. El primero –una breve y curiosa novela-diatriba sobre la historia del piano mecánico y la automatización del arte– se titula *Agape Agape*. El segundo –que reúne su obra periodística, discursos de agradecimiento a diversos premios, apreciaciones de la obra de Dostoievski y Bellow y, sí, un ensayo sobre las propiedades y peligros del piano mecánico– se llama *The Rush for Second Plays: Essays and Occasional Writings*. Uno y otro han despertado una tan saludable como tóxica polémica entre los nuevos escritores americanos a la hora de volver a evaluar la figura difusa de este escritor del que en algún momento se creyó era un seudónimo de J. D. Salinger y al que en algún otro se le atribuyó el nombre de Thomas Pynchon como máscara detrás de la cual se escondía.

UNO ¿Quién fue William Gaddis? Para algunos, el más dedicado y mejor descendiente de Herman Melville a la hora de arponear el infierno blanco y rojo y azul de Estados Unidos. Para otros, el antecedente directo y fundacional de lo que hoy por hoy siguen haciendo con más o menos gracia gente como Don DeLillo, Richard Powers y David Foster Wallace. Meses atrás, el siempre snob y acusador Jonathan Franzen lo rebautizó como "Mr. Difícil" en las páginas de *The New Yorker* mientras que Rick Moody –quien considera a Gaddis su héroe– se puso al frente de un número de la revista *Conjunctions* en el que escritores de todo el mundo alaban su memoria y limpian su nombre. Así están las cosas.

La única y pura verdad, como siempre, está en los libros de Gaddis: la monumental novela *Los reconocimentos* –de 1955 y publicada en 1987 por Alfaguara en un alarde de audacia que le habrá costado el puesto a algún editor– narra con corazón *beatnik* y cerebro de *Bildungsroman* europea la odisea de un ex seminarista y aspirante a pintor que primero restaura y enseguida falsifica cuadros jamás pintados de la escuela flamenca. Es su libro más "narrativo": más de mil páginas a donde irse a vivir y, después, volver cambiado para siempre. *Los reconocimentos* gustó poco a críticos que –en ocasiones– hasta confesaban por escrito que no se habían tomado el trabajo de leerla. Un dedicado fan llamado Jack Green editó el alegato *Fire the Bastards!* y pagó avisos de su propio bolsillo para promocionar la leyenda y, sí, había nacido un culto.

Hubo que esperar veinte años para la llegada de *J. R.*: otra obra extensa y el libro más extremo y "gracioso" de Gaddis. La saga a puro diálogo y nada más –donde ni siquiera se identificaba a los múltiples interlocutores– de J. R. Vasant, niño de once años que se las arregla para involucrar a un número cada vez más grande de incautos y erigir un formidable imperio financiero desde el teléfono público de su colegio durante los recreos. En algún momento, un personaje menciona que está escribiendo algo sobre el piano mecánico. La novela –aunque le pese a Franzen– ganó el National Book Award y le arrancó un "imposible de leer" a George Steiner, quien se apresuró a aclarar que lo decía como elogio. Alfaguara prefirió no traducirla. Igual destino tuvo *Carpenter's Gothic* (1985), la más breve y normalita de sus novelas: romántica y oscura, una *love story* infeliz y contaminada por los virus del país donde transcurre. *Su pasatiempo favorito* –título con que Debate publicó *A Frolic of His Own* en 1995, apenas un año después de su edición en inglés– es una desopilante y paranoica comedia de costumbres escrita con la ayuda de la jerga de los tribunales donde se denuncia la adicción a litigios y abogados del pequeño gran pueblo norteamericano. Una versión posmoderna de *Casa desolada* de Dickens con la que Gaddis volvió a ganar el National Book Award; sin que esto significara modificar sus costumbres de siempre: salir poco, no dar entrevistas (creía que "un escritor debe ser leído y no visto"), y seguir pensando en que tendría que sentarse a acabar esa *nouvelle* sobre el piano mecánico que lo venía obsesionando desde su juventud cada vez más lejana. Por fin –justo a tiempo– la terminó. Después se murió.

DOS Gibbs, el narrador de *Agape Agape* –según Gaddis concluida gracias al descubrimiento de Thomas Bernhard, "un escritor divertidísimo"–, se dirige a nosotros desde su lecho de muerte y no es un narrador feliz. Su cuerpo lo ha traicionado y el mundo es una mierda, dominado por tecnócratas. Y su novela –en la que lleva trabajando años– se deshace en pedazos sueltos e inconexos. Queda poco tiempo para volver a afirmar lo mismo de siempre: la tecnología jamás podrá suplantar la creatividad de los hombres. Así que adiós a la puntuación convencional y hola al libre fluir de conciencia y a la libre asociación de ideas que le permiten al narrador –al recitador, en un casi delirio de agonizante– invocar tanto a Glenn Gould como a John Kennedy Toole, Miguel Angel y Tolstoi a la hora de destilar una última pócima mágica, un tónico para intentar conseguir el "agape": la sensación de ser uno con el mundo celebrada por los primeros y nada burocráticos escritores cristianos. No lo consigue, claro. Pero en el fracaso de Gibbs está el triunfo de Gaddis alertando desde el Más Allá sobre la música invisible pero cierta de la entropía: "el colapso de todo, del significado, del lenguaje, de los valores, del arte, desorden y dislocación en todas partes hacia donde diriges tu vista, espectáculos y tecnología y cada niño de cuatro años con su computadora, todos son su propio artista...".

La sensación es la de recibir la imposible última voluntad de alguien que se aleja –más misterioso que nunca– saludando desganadamente con la mano y sonriendo un "Ahora arrégleselas ustedes solitos".

En eso están ahora Franzen y Moody y buena parte de los escritores de su generación: para bien o para mal, discutiendo y leyendo otra vez al "imposible de leer" William Gaddis. Gane quien gane, Gaddis –como era su costumbre– no hará comentarios al respecto. ●

NOTICIAS DEL MUNDO

TRAS LOS PASOS DE SEAN PENN El escritor estadounidense Jonathan Franzen (ver contratapa), autor de *Las correcciones* (2001), dijo ser más optimista por el futuro de la novela que por el de Estados Unidos, un país gobernado por "cínicos" y "agresivos". Para Franzen, "parte de lo que hace a un intelectual bueno y honesto es su capacidad para dudar y para no hacer juicios apresurados". El autor opina que los ataques terroristas del 11 de septiembre de 2001 "crearon un cierto ánimo de histeria que no ha cesado aún", y que "mientras continúe seguiremos viendo una postura agresiva del gobierno".

EL MUNDO DEL ESPECTÁCULO La espectacularización de la cultura no reconoce límites. En estos días, los edificios que albergan las bibliotecas de la Dirección General del Libro se volverán escenario de diversos espectáculos que pretenden vincular literatura, cine y teatro. Todos los jueves de febrero a las 19 en la biblioteca Manuel Gálvez (Córdoba 1558) se verán adaptaciones fílmicas de sus obras más reconocidas. En la Biblioteca Alfonsina Storni (Venezuela 1538), el miércoles 26 de febrero a las 19, Luisa Kuliok, Marta Paccamici, Mariana Riveiro e Ivonne Bordelois se ocupan de literatura y erotismo, con proyecciones de los besos y abrazos más famosos del cine como telón de fondo. Por su parte, las bibliotecas Guido y Spano (Güemes 4601) y la biblioteca Leopoldo Lugones (La Pampa 2215) ofrecerán, respectivamente, el martes 21 de febrero a las 19 y el martes 28 a la misma hora, "De brujas y otras letras", relatos de terror a cargo de Alberto Laiseca. La entrada a todas las actividades es libre y gratuita.

GUARDA LA TRUCHA El viernes 28 de febrero y el sábado 1º de marzo se presentará en la Sala Batato Barea del Centro Cultural Rojas (Corrientes 2038) la murga de la Biblioteca de General Villegas, "Escrachados de la Trucha", con un singular homenaje a Manuel Puig, que consiste en la "tragedia-tango en murga" *Boquitas pintadas: el crimen perfecto*. La cita es a las 21.

PREPAREN LOS PUÑALES El Centro de Teoría y Crítica Literaria de la Universidad Nacional de La Plata convoca al V Congreso Internacional Orbis Tertius, cuyo tema será esta vez "Polémicas literarias, críticas y culturales". El evento se desarrollará del 13 al 16 de agosto de 2003. Entre los especialistas que participarán del congreso se cuentan Beatriz Sarlo, Noé Jitrik, María Teresa Gramuglio, Jorge Panesi, Élida Lois, Mario Goloboff, José Amícola, Raquel Macciuci, José Luis de Diego, Enrique Foffani, Alberto Giordano, Adriana Astutti, Horacio Tarcus, Ricardo Forster, Hugo Achugar, Mabel Moraña y Bernardo Subercaseaux. En el marco del congreso se realizará el Coloquio organizado por la Cátedra Libre "José Martí" de la UNLP, a cargo de Susana Zanetti, en ocasión de cumplirse este año el 150º aniversario del nacimiento del escritor. El plazo de presentación de la ficha de inscripción con el correspondiente resumen de la intervención es el 25 de abril de 2003. Pueden realizarse consultas a las direcciones gllm2@yahoo.com (Ana Principi) o dalmaroni@netalliance.net.ar (Miguel Dalmaroni).

POR EDUARDO LAGO, DE EL PAÍS

San Luis (Missouri, 1984). Tales son las coordenadas de *Ciudad veintisiete*, escenario de la fantasía neo-orwelliana publicada por Jonathan Franzen (Western Springs, Illinois, 1959) cuando apenas contaba 29 años. Era su debut como escritor, pero a nadie se le escapó que acababa de irrumpir en la escena literaria de su país una figura de primer orden. Seguirían *Strong Motion* (1992) y *Las correcciones* (2001), novela esta última que protagonizó una de las peripecias editoriales más asombrosas de los últimos tiempos. Además de *Ciudad veintisiete*, Franzen publicará próximamente en castellano la colección de ensayos titulada *Cómo estar solo* (Seix-Barral).



LA NOVELA COMO PARQUE DE DIVERSIONES

UN HUMANISTA A LA ANTIGUA USANZA

Después del éxito de *Las correcciones*, Jonathan Franzen acaba de publicar en España *Ciudad veintisiete*, su primera novela. En la siguiente entrevista, el autor se despacha sin pudores, en su apartamento neoyorquino, sobre la vigencia de la novela que cuenta historias, de la importancia de la familia como argumento y el valor de la lectura.

Se publica ahora en España *Ciudad veintisiete*, su primera novela. ¿Cómo ve ese libro quince años después?

—Como escritor siempre tiendo a repudiar lo que ya he hecho, lo cual es a la vez una carga y un privilegio. Como lector, la cosa cambia. El libro me sigue gustando mucho. Tiene fuerza, de lo contrario no habría tenido necesidad de rebelarme contra él. Además, al menos en mi opinión, es muy divertido. En lo esencial, es el mismo mundo de mis novelas posteriores, *Strong Motion* y *Las correcciones*. En todos ellos me ocupo de familias que viven en el Medio Oeste norteamericano y que atraviesan dificultades extremas, políticas y emocionales. Todas mis novelas conjugan preocupaciones de orden íntimo con cuestiones sociales. En *Ciudad veintisiete* juegan un papel importante unos terroristas que logran infiltrarse en el corazón de Estados Unidos.

¿Le ha cambiado mucho el éxito extraordinario de *Las correcciones*?

—Quizá me haya atemperado un poco el carácter. Antes había veinte personas del mundo editorial que me hubiera gustado asesinar, ahora sólo asesinaría a ocho.

¿Podría hablar de *Tal vez soñar*, su polémica reflexión sobre el futuro de la novela, incluida en la colección de ensayos titulada *Cómo estar solo*?

—Hubo un tiempo en que, a la vista de la falta de interés de la gente por leer literatura, llegué a plantearme la posibilidad de cambiar de profesión. Estaba drásticamente convencido de que el oficio de novelista era una profesión obsoleta. En la primera parte del ensayo, examino las causas de tal situación. En la segunda, se abre una puerta a la esperanza.

¿Cómo recuperó la fe en las posibilidades de la novela?

—Se lo debo a los estudios de una catedrática de literatura y de antropología lingüística, Shirley Heath, quien entrevistó a una gran cantidad de gente que proclamaba su necesidad de leer literatura de ficción. Eso me hizo constatar que, pese al poder omnímodo de los nuevos medios de comunicación, seguía habiendo un público ávido por leer buenas novelas. En segundo lugar, gracias a Heath me entendí mejor a mí mismo como lector y como escritor. El informe entramaba una visión democrática de la literatura que encajaba plenamente con la mía. No creo que la literatura seria tenga que renunciar a ser una forma de entretenimiento.

A la vista de los resultados, ¿se podría decir que hizo los ajustes necesarios para lograr una respuesta por parte del gran público?

—Un crítico inglés bastante inteligente y muy hostil llegó a decir que "tal vez soñar no era más que un estudio de mercado" y *Las correcciones* la aplicación práctica de las conclusiones, a fin de lograr el mayor número de ventas posible, pero no es verdad. No soy tan cínico. El ensayo me dio permiso para arrojar por la borda cosas que no funcionaban y concentrarme en la buena escritura.

¿Cree que el posmodernismo ha llevado a la novela a un callejón sin salida?

—Cuando examiné el canon de lo que había ocurrido con la llamada literatura posmoderna de los últimos años, caí en la cuenta de que mucho de lo que se estaba haciendo no iba a ninguna parte. Escritores varones, dificilísimos de entender y muy egregios todos ellos, no estaban sinorepitiendo auténticas simplezas una vez tras otra, disfrazados de juegos formales supuestamente de gran interés intelectual. Sin renunciar a una visión seria, el novelista tiene la obligación de entretener. Al fin y al cabo uno no escribe para sí mismo, sino para los demás. Además, el posmodernismo se había olvidado de que la primera ley de la escritura novelística es crear personajes sólidos.

¿Cómo lo lleva a cabo en su caso?

—De manera constante hay en mi cabeza entre diez y veinte aproximaciones a lo que puede ser un personaje, rasgos fragmentarios que tomo de la realidad, puede ser alguien muy cercano o una persona que vi una sola vez diez años antes. Para mí el proceso de construcción de un libro consiste en ir haciendo que esos fragmentos nebulosos se mezclen, dando vida a personajes creíbles, con hondura psicológica. En el caso de *Las correcciones*, el personaje más fácil fue el de Alfred, porque era como estar oyendo la voz de mi padre. Cuando tenía que escribir sus estados interiores me llegaba su voz y yo me limitaba a anotarla. Los demás me resultaron mucho más difíciles. Necesitaba en cada caso motivaciones dramáticas concretas, y eso me llevó años, como ocurrió con Gavy Lambert. Sólo entendí su esencia cuando comprendí que su conflicto esencial era que padecía una depresión profunda. El centro de la novela es una familia, real y verdadera. Analizo a fondo los conflictos que padecen y que nos afectan a todos, como seres humanos, porque todos, en tanto que individuos, contenemos a nuestra familia.

¿Por qué ha dicho que el redescubrimiento del tratamiento de las pasiones se lo debe a las escritoras?

—Porque eran las únicas que se preocupaban de escribir acerca de ello. El descubrimiento de alguien como Alice Munro supuso para mí una conmoción. En mi opinión es quien mejor escribe en América del Norte hoy día. También le debo mucho a Paula Fox, una escritora olvidada hasta hace muy poco. Y a muchas otras. En sus novelas, se atreven a crear situaciones explosivas, que llegan al lector al límite de ciertas experiencias psicológicas.

Su libro de ensayos se titula *Cómo estar solo*. ¿Por qué?

—Vivimos en una época que margina de modo fulminante a quien se niega a participar en los rituales de la cultura de masas. Si usted se fuera a vivir a las montañas durante seis meses, sin ver la televisión ni leer revistas, al volver no tendría ni idea de la jerga que habla la gente; no sabría quiénes son los actores y actrices de moda, los músicos, los deportistas... Si en lugar de pasarse ocho horas pegado al televisor decide uno invertirlas en leer a Joseph Conrad, se tiene la sensación de que nos hemos quedado peligrosamente aislados. La posibilidad de sentirse aislado, verdaderamente abandonado por el resto del mundo, es hoy día mayor que nunca. Las cosas funcionan de tal modo que lo llevan a uno a sentirse así. Pero hay que saber estar solo. Si existe alguna alternativa a tener una identidad de masa, al conjunto limitadísimo de opciones que uno tiene de ser persona en el sentido pleno de la palabra, sólo es posible encontrarla en los márgenes de que hablo. Si se para uno a pensar, se pueden dar paradojas muy curiosas. Una de las razones por las que muchas veces apago la televisión y cojo un libro es que la televisión me hace sentir solo y alienado, mientras que si leo un buen libro me siento acompañado. Esa es una de las funciones primordiales de la literatura: nos permite no ser masa, sino individuos realizados, en posesión de una historia verdadera, auténtica, decidida por nosotros mismos. Uno de los ensayos del libro versa sobre lo que le ocurrió a mi padre, que murió víctima de Alzheimer. El tema central del ensayo no es la soledad, sino una reflexión sobre lo que significa ser un individuo que se ve gradualmente despojado de su propia historia.

¿Se siente solo como escritor?

—Si fui capaz de terminar *Las correcciones* fue porque me sentía parte de una comunidad de novelistas sin cuya presencia y aliento no habría llegado a nada. Siento que gente como David Foster Wallace, Donald Antrim, Jeffrey Eugenides, Cathy Chetkovich, Lorrie Moore o Dennis Johnson, entre muchos otros autores, son mis hermanos. Sienten la misma exasperación que yo ante el estado actual de cosas que acabo de describir. Cultivan un tipo de escritura que está viva porque se mantiene en contacto con el presente y al mismo tiempo conserva su humanismo a la antigua usanza. ●

















